

La forma del contatto in architettura

Original

La forma del contatto in architettura / Vigliocco, Elena - In: Gli spazi della costruzione nella ricomposizione urbana / Massimo Camasso, Silvia Gron, Elena Vigliocco. - STAMPA. - Torino : Celid, 2013. - ISBN 9788876619793. - pp. 72-105

Availability:

This version is available at: 11583/2692876 since: 2017-11-20T15:59:50Z

Publisher:

Celid

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Massimo Camasso, Silvia Gron, Elena Vigliocco

Gli spazi della costruzione nella ricomposizione urbana

Impaginazione e composizione grafica:

Luisa Montobbio, Centro di editoria elettronica del Distretto di Architettura del Politecnico di Torino

In copertina:

disegno di: Massimo Camasso, 'il segno e la misura', 2012

Elaborazione grafiche e fotografie:

a cura degli autori

© Celid, settembre 2013
via Cialdini 26, 10138 Torino
tel. 011.44.74.774

I diritti di riproduzione, di memorizzazione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi microfilm e copie fotostatiche) sono riservati.

ISBN ...

Stampa: AGIT Beinasco (To)

Indice

<i>Toccare l'architettura. Gli spazi della costruzione nella ricomposizione urbana</i> Silvia Gron	5
PARTE I	
Capitolo 1	
<i>«The workings of the imagination remain something of a mystery»</i> <i>Rafael Moneo, Ayuntamiento de Murcia</i> Massimo Camasso	11
Capitolo 2	
<i>«Quoi maintenant de l'architecture?»</i> <i>Bernard Tschumi, Parc de la Villette</i> Silvia Gron	41
Capitolo 3	
<i>La forma del contatto in architettura</i> Elena Vigliocco	73
PARTE II	
a cura di Massimo Camasso	
<i>Continuità/frattura: sette letture compositive</i> Massimo Camasso	108
<i>Centro Culturale di Belém, Lisbona</i> Silvia Banfo	110
<i>Museo dell'Acropoli, Atene</i> Edoardo Riva	113
<i>High Line Manhattan, New York</i> Federica Doglio	116

INDICE

<i>Social Housing Savonnerie Heymans, Bruxelles</i> Andrea Revello	118
<i>MNHA, Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg</i> Roberta Sassone	120
<i>Malba, Buenos Aires</i> Luca Soccio	122
<i>Quartiere Gratosoglio, Milano</i> Stefano Zara	124
Indice dei nomi	126



La forma del contatto in architettura

ELENA VIGLIOCCO

*Il conformismo è il peggior nemico della creatività.
Chiunque sia incapace di prendersi dei rischi non può essere creativo.*

O. Toscani, 2011¹

Premessa

*Primo assunto: leggibilità e coerenza sono i due requisiti indispensabili alla comprensione*². La mente umana organizza le informazioni che riceve dall'ambiente esterno per mezzo di schemi mentali, attivati inconsciamente attraverso operazioni di astrazione/ricostruzione, che si implementano per analogia: «gli oggetti sono codificati più facilmente quando sono presentati in una scena organizzata; le scene bene organizzate si ricordano meglio di quelle non organizzate; quando vengono ricordate, le scene disorganizzate sono modificate nel senso di trasformarle in scene più consuete; gli oggetti anomali sono riconosciuti più facilmente»³. Negli anni trenta del Novecento, la Scuola della Gestalt formalizzò alcuni principi secondo i quali il sistema visivo umano elaborerebbe le informazioni sensoriali; in particolare si citano quelli di: *figura-sfondo* (gli elementi vengono riconosciuti/ricostruiti e ordinati secondo uno schema acquisito); *prossimità* (gli elementi vicini tra loro vengono percepiti come un'unica figura); *somiglianza* (gli elementi vengono raggruppati in base alla loro somiglianza reciproca – forma, colore, ecc.); *chiusura* (il sistema visivo tende a riconoscere/ricostruire forme chiuse anche dove ci sono semplici linee); *esperienza* (il sistema visivo tende a riconoscere/ricostruire forme conosciute); *continuità* (il sistema visivo tende a riconoscere/ricostruire forme continue anche quando così non è); *comunanza* (gli elementi simili vengono riconosciuti/ricostruiti come una struttura).

*Secondo assunto: attraverso operazioni di concettualizzazione, i progetti sono produttori di conoscenza. Il concept, la descrizione concettuale, la sintesi/ricostruzione a priori/posteriori, è una delle operazioni attraverso le quali «l'attività progettuale elabora concetti, utilizza e re-interpreta concetti provenienti da altri campi; prende distanza e trasforma il contingente; si interroga sul valore generale delle proprie affermazioni, anche quando queste si occupano del qui e ora»*⁴.

*Terzo assunto: la bellezza viene dalla forma*⁵. La finalità del bello non può essere ridotta al piacevole – afferente alla dimensione della sensazione e del dato materiale – e neppure può coincidere con uno scopo oggettivo – che presuppone la determinazione di un concetto e di conseguenza un’ambizione di conoscenza che lo confonderebbe con l’idea di perfezione. Per superare questa *empasse* alternativa e formalizzare quella che può definirsi come una finalità senza scopo, «Kant ricorre ancora una volta alla virtù del formale: il bello potrà essere solamente ‘forma della finalità’, avulsa in quanto tale da qualunque scopo determinato che, altrimenti, farebbe ricadere inevitabilmente nell’‘interesse’ la soddisfazione che il bello stesso suscita da un lato come dall’altro. [...] la Forma, ripiegando il bello sulla propria essenza e addirittura proteggendolo [...] lo salva su tutti i fronti, lo isola e lo mantiene puro. [...] Per il bello l’essenziale è rimanere lontano da tutto quanto lo coinvolgerebbe in altro: attrazioni, influenze, usi, funzioni e anche emozioni»⁶. La forma⁷ del bello pervade il mondo senza compromettersi con esso, senza abitarlo, senza integrarsi e rimanendogli estraneo.

Sintesi: schemi e *concepts* sono strumenti concettuali che consentono alla mente umana di organizzare la realtà che esercita la sua pressione quotidiana sui singoli individui; schemi e *concepts* sono strumenti concettuali utilizzati quali produttori di conoscenza applicata al progetto; schemi e *concepts* sono strumenti concettuali che utilizzano dispositivi geometrico-compositivi per la comprensione della dimensione formale ed estetica (bellezza) dell’architettura.

Suggerione: il silenzio musicale, come ogni altro silenzio, non è neutro⁸; è componente fondamentale della strategia comunicativa del compositore e ha un valore espressivo che dipende dal contesto. Si tratta dunque di ascoltare la musica ribaltando l’usuale approccio e dirigendo la propria attenzione, anziché verso la pienezza, verso tutto ciò che le dà un senso, rapportandosi a essa come l’ombra alla luce: l’assenza, la mancanza, il venir meno, il sottrarsi dei suoni. George Gershwin, *Tre preludi per pianoforte*, 1926:



Proprietà dell'arte e specificità dell'architettura

Qui godo immensamente dell'arte di ogni genere; ma sono dell'idea che se potessi analizzare il mio piacere lo troverei composto di molti fili diversi. Serve a qualcosa [...] avere un'idea del processo.

M. Acton, 2008⁹

Generalmente il contatto con qualcosa o con qualcuno avviene attraverso il toccare, il toccarsi; espressioni come: 'il contatto della sua mano mi dava forza' oppure 'il contatto della sua mano mi fece rabbrivire' implicano una frizione, positiva, negativa o neutra, tra due o più parti; parti che, a prescindere dal valore emotivo o simbolico loro attribuito e variabile nel tempo e nello spazio geografico, sono tra loro autonome, differenti, naturalmente contrastanti. Tuttavia, la dimensione del contatto si caratterizza per la presenza di una condizione di contrasto in termini di contenuto: se, da un lato, contatto assume l'accezione di estensione, durata, consequenzialità tra elementi, dall'altro la presenza stessa di parti distinte implica la coesistenza del significato di alternanza, separazione, incostanza; condizione di tensione oppositiva, interna alla natura stessa del contatto, che suggestiona formalmente le relazioni tra le parti: è proprio intorno all'antinomia unione/separazione, fisica e simbolica, che ruotano i ragionamenti geometrico-compositivi di seguito descritti, utili ad argomentare le modalità secondo le quali la figura compositiva del contatto trova rappresentazione.

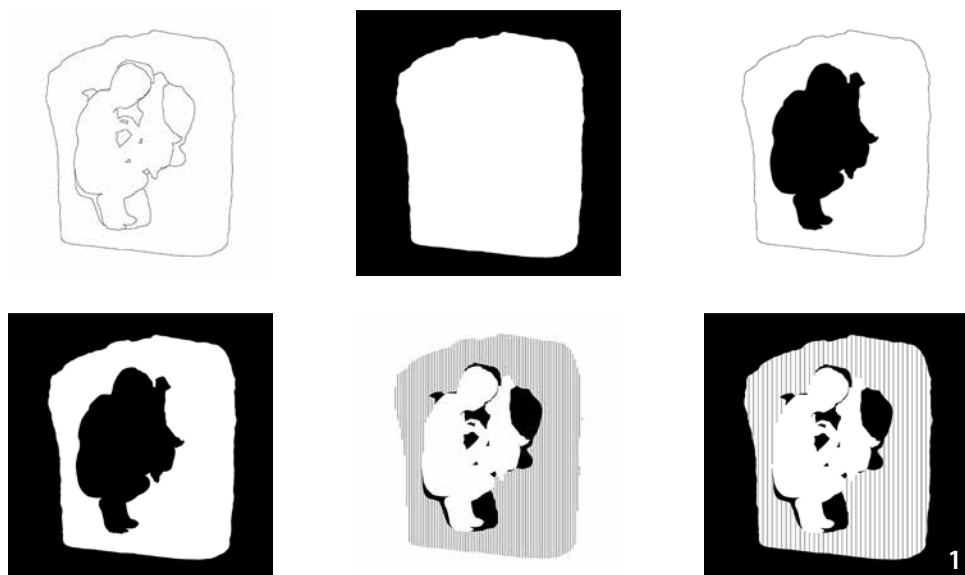
L'esigenza di leggibilità, indispensabile requisito che determina il livello di soddisfazione dell'esperienza umana, fa sì che il tema del contatto assuma, nell'esperienza artistica, il ruolo formale del contrasto e/o della pausa. Nel primo caso il contatto è diretto – uno a uno – e, al fine di descrivere le parti tra loro per renderle leggibili, il contatto esprime una volontà di identificazione finalizzata all'individuazione delle parti: maggiore è il contrasto, maggiore è il riconoscimento dei soggetti o delle porzioni. Nel secondo caso il contatto è filtrato: le parti, troppo simili tra loro dal punto di vista geometrico-strutturale, materico, cromatico, hanno l'esigenza di essere rese leggibili per mezzo dell'interposizione di una sospensione, di una pausa, utile a sottolineare il confronto tra due elementi distinti che entrano in contatto.

Inoltre, per quanto attiene alle arti, il contatto può distinguersi in intrinseco – interno all'opera – o estrinseco alla composizione – rapporto con l'ambiente. Se in entrambi i casi si formalizza come un'esigenza di isolamento e di descrizione individuale e separata degli elementi costituenti il fatto artistico – parti –, nel caso di contatto intrinseco pausa e contrasto assumono una valenza descrittiva volta a individuare l'unità delle figure in quanto fatti compiuti e isolabili; analogamente, il contatto estrinseco si configura come una separazione tra il 'dentro' e il 'fuori' dell'opera. In ogni caso, contrasto/pausa sono i fattori che attribuiscono, riconoscendolo, valore simbolico e gerarchico alle parti che, a seconda dei singoli elementi descritti, potranno assumere condizioni di frattura più o meno importanti. Il caso della musica è emblematico. A partire dall'assunto che l'architettura sta alla geometria come la musica sta all'armonia, in ambito musicale la pausa, che può essere più o meno lunga e quindi più o meno greve in modo da isolare più o meno le parti, è l'esatta 'rappresentazione' di quanto detto sino a ora: la pausa separa, legandoli, il 'prima' e il 'dopo' in una soluzione di continuità.

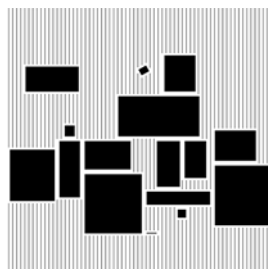
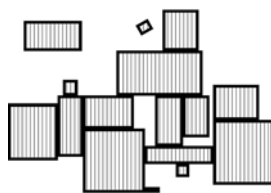
Per descrivere quanto illustrato sino a qui, si utilizzerà *La jeune mère à la grotte*, opera di Auguste Rodin del 1885¹⁰ (fig. 1); la scena è costituita da due figure disposte

al centro della composizione: la materia ruvida della grotta avvolge la madre e il bambino, che entrano in contrasto con lo sfondo proprio grazie alla *texture* liscia dei loro corpi nudi – contatto diretto intrinseco, liscio/ruvido. Inoltre, è interessante notare come la materia che rappresenta la grotta avvolga i corpi isolandoli rispetto a ciò che sta intorno: il ruolo metaforico dell'isolamento è rafforzato dal fatto che la rugosità separa la scena e la isola, facendole da sfondo rispetto a ciò che è ancora oltre – contatto indiretto estrinseco, ruvido/aria/altro. Ancora, è possibile notare che le due figure simili per *texture* ma non per ruolo, la madre e il bambino, non entrano in contatto diretto: l'ombra è l'elemento che l'autore utilizza come pausa, che congela l'opera nell'istante, che sconta l'azione, che separa, individuandoli, i due soggetti – contatto indiretto intrinseco, liscio/liscio. Si sottolinea però che, mentre la dimensione intrinseca è tutta volta alla costruzione del soggetto dell'opera, la dimensione estrinseca svolge il ruolo di isolare l'opera dalla realtà all'interno della quale va a inserirsi, collocandola in una dimensione relativa e a-temporale¹¹. È ciò che esplicita la roccia nell'opera di Rodin, cingendo e abbracciando le due figure e diventando cornice della scultura, ma è anche ciò che fanno i 'neri' in opere pittoriche come il *Ritratto di Jan Six* di Rembrandt Harmenszoon van Rijn¹², in cui l'ombra dello sfondo isola la figura, rendendola unica protagonista della scena; ombra e luce che, alternandosi, svelano o nascondono ciò che circonda il soggetto della scena.

Ma se l'opera di Rodin è tridimensionale, vale a dire fruibile a tutto tondo, per cui il senso di avvolgimento pervade i cinque lati – istituendo un contatto estrinseco indiretto, pausa rispetto a ciò che sta intorno, isolamento –, la sua fruizione, prevalentemente frontale, attribuisce alla cornice protettiva della roccia gli stessi caratteri che possono essere ascritti alla cornice dell'opera pittorica; bordo – dotato di una sua autonomia materica, dimensionale e formale – che si configura come il giunto – contatto diretto estrinseco – che, limitando e descrivendo l'opera, la separa dalla realtà.



Se nella musica la pausa è costituita dal silenzio – prima e dopo –, se nella scultura la pausa è costituita dall'aria – contatto indiretto estrinseco –, nella pittura la pausa è costituita dalla cornice – contatto diretto estrinseco –, dal bordo, dalla squadratura: la cornice rappresenta la separazione tra l'opera e la parete ove è appesa; la cornice 'finisce' l'opera nel senso che ne stabilisce i limiti. Questa banale considerazione, tuttavia, è stata ampiamente messa in discussione dall'arte contemporanea in genere: si cita per tutti il quadro di Aldo Spoldi dal titolo *Il giro del mondo in 80 giorni*¹³, del 1979 (fig. 2), che riprende la questione della 'finitezza' dell'opera e del suo essere limitata all'interno della tela: così come le pale d'altare raccontano vicende leggibili per mezzo della visione sincronica delle diverse rappresentazioni, così come Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova narra gli episodi della vita di Gioacchino e Anna, quelli della vita di Maria e quelli della vita e morte di Cristo¹⁴, così Spoldi reinterpreta formalmente il tema della narrazione pittorica: ciascuna parte è di fatto indipendente dalle altre e, rispetto a queste, possiede una sua autonomia compositiva e di significato; le cornici sono il giunto tra una sezione e l'altra della narrazione. Il contatto fisico non è però elemento sufficiente a determinare l'appartenenza di una parte al tutto: talvolta avviene che una porzione si liberi dal vincolo e, staccandosi dall'insieme, possa rivendicare maggiormente la sua autonomia. Lo sfondo, inteso come realtà che esiste al di fuori della tela, diventa così parte dell'azione pittorica costruita dall'autore fino a quando i personaggi non si liberano definitivamente della loro bidimensionalità. Così come Luigi Pirandello libera i suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*¹⁵ disintegrando lo spazio teatrale, o Woody Allen libera Tom Baxter dalla pellicola ne *La rosa purpurea del Cairo* (1985), ne *Il Mondo Nuovo*¹⁶ la tela scompare e il fondo diventa il muro in cui le allegorie dell'azione pittorica diventano parte del mondo stesso a cui appartengono, senza più filtri o meccanismi di protezione o isolamento. Se Keith Haring sente ancora la necessità di mettere una cornice intorno



ai graffiti che esegue nella metropolitana di New York¹⁷, Spoldi restituisce i suoi personaggi al mondo e li fa diventare di ‘carne e ossa’¹⁸.

Ma se, oggi, i personaggi sono ‘usciti’ dalle opere dei loro autori è possibile pensare di accostare, facendole toccare, due o più opere differenti omettendo ciò che rappresenta il loro limite, in una soluzione di continuità? Per esempio mettere a contatto sculture differenti, sottraendo lo spazio indispensabile che solitamente si frapponesse tra loro? Avvicinare *La jeune mère à la grotte* a *La Toilette de Vénus*¹⁹ o a una scultura di Mario Merz? Il *Ritratto di Jan Six* a *Bacche nell’uliveto*²⁰, omettendo la cornice o la teca di plexiglass? Certamente no: sia per ragioni di carattere culturale, sia per le ovvie esigenze di leggibilità e riconoscibilità dell’opera già citate in precedenza. L’opera d’arte si chiude su se stessa: può ‘prendere vita’ ma non contaminarsi perdendo di originalità.

Emerge però un dato: il contrasto è inversamente proporzionale alla pausa. Maggiore è il contrasto tra le due superfici, tra le due (o più) parti, minore potrà essere la pausa – silenzio, aria o cornice – interposta tra loro e, viceversa, minore è il contrasto tra le parti, maggiore è l’esigenza di frapporre una pausa. Porre a contatto il *Ritratto di Jan Six* con *Bacche nell’uliveto* è ‘meno grave’ dell’accostamento con l’*Autoritratto giovanile* di Rembrandt²¹, poiché – diversamente dal primo caso, in cui la leggibilità delle due opere risulterebbe compromessa ma non annullata, grazie al contrasto formale e materico tra le due – in tal caso le due opere potrebbero apparire, erroneamente, l’una come la prosecuzione dell’altra²².

E l’architettura?

In primo luogo, mentre scultura e pittura hanno quale soggetto delle loro formalizzazioni l’uomo e ciò che gli appartiene – sia dal punto di vista materiale, sia da quello immateriale dei sentimenti –, l’architettura è, per sua natura, fatta ‘per’ l’uomo; o meglio, l’uomo non si colloca nell’opera se non come fruitore dell’opera stessa, appartenente a una dimensione astratta, referente ultimo del prodotto artistico già in fase di progetto; l’uomo non appartiene all’opera di architettura che non lo riconosce se non nella sua dimensione incorporata. L’architettura non ha personaggi e non ha la possibilità di ‘liberare’ alcunché: i suoi personaggi sono gli edifici, che sono scena del teatro delle azioni umane tangibili e misurabili, appartenenti alla dimensione del



reale. I suoi prodotti²³, per via della loro dimensione, vengono fruiti sia tridimensionalmente – come per la scultura, è possibile girare loro intorno –, sia bidimensionalmente – come per la pittura, possono essere fruiti in quanto porzioni di un insieme più articolato. Ciò che rende ‘fragile’ l’architettura rispetto alle altre arti sta nel fatto che, mentre i prodotti artistici di scultura o pittura godono di una loro riconosciuta ‘nobiltà di genere’ – a prescindere dal valore, economico o culturale, loro attribuito –, l’architettura sconta il fatto di essere per sua natura inserita all’interno di un contesto, di un ambiente, di entrare in contatto con altre architetture (fig. 3) – contatto diretto/indiretto estrinseco –, architetture, manufatti, che sono tra loro, reciprocamente, il risultato di intenzionalità soggettive e/o collettive diverse²⁴. Ciò che differenzia l’architettura dalle altre arti consiste non già nella tanto sollevata questione legata alla funzione²⁵, bensì nella natura stessa dell’opera rispetto alla sua collocazione nel mondo: se non è concepibile il contatto tra due opere pittoriche raffiguranti una realtà a-temporale e a-geografica in cui i soggetti possono sfuggire alle logiche del ‘qui’ e ‘ora’, l’architettura, in quanto fatto estetico geograficamente determinato e produttore di realtà, è sottoposta alle pressioni connesse alla dimensione del reale che sfidano la sua capacità di adattamento. L’architettura si ‘sporca’ necessariamente di realtà.

Secondo Nikolaus Pevsner (1943), «una rimessa di biciclette è un edificio. La Cattedrale di Lincoln è un’opera di architettura»²⁶. Ma possiamo dire, oggi, dopo oltre mezzo secolo di storia vissuta più ‘rapidamente’ che in tutte le epoche passate, che il *Folly for a Flyover* di Londra (2011) di Assemble, non sia un’opera di architettura? O che l’insieme temporaneo di eventi dell’*Expo 2002* di Murten-Morat in Svizzera, progettato da Jean Nouvel, non lo sia stato? Al di là della definizione di Bruno Zevi (1948), che colloca l’architettura rispetto alle altre arti, quali sono i parametri applicabili a un edificio affinché possa dirsi opera di architettura? Per uscire da una logica che interpreta la ‘nobiltà’ della funzione quale termine discriminante, se è vero che l’architettura è una forma che si fruisce abitativamente attraversandola²⁷ – e che intento, funzione, struttura, tecnica, le sono subordinate²⁸ –, nella società contemporanea, dove hanno il sopravvento la velocità e la multidimensionalità, in cui i confini tra le arti sfumano e in cui sfumano anche le opinioni a fronte dello stratificarsi dei punti di vista, forse, più che distinguere tra opere di architettura e non, è importante distinguere tra opere di architettura che siano sostenute da ragionamenti ‘formali’, che contribuiscano «all’ordine, alla scala, all’armonia e struttura dell’ambiente complessivo»²⁹, e non.

Se, da un lato, l’architettura si differenzia dalle altre arti per la consistenza dei suoi manufatti che si contaminano con il ‘reale’³⁰, dall’altro, questo aspetto si complica con l’introduzione della dimensione temporale: se un’opera pittorica si conclude con il finire della tela, se un’opera musicale si conclude con il terminare del suono, ed è inimmaginabile che qualcuno possa successivamente proseguirne i contenuti, per esempio allungando la composizione di un’opera lirica, un’opera di architettura non si conclude con la chiusura del suo cantiere; o meglio, se è vero che si conclude con la chiusura del cantiere, è anche vero che divenendo ‘teatro della vita umana’ diventa soggetta alle pressioni di coloro che la attraversano abitandola. E così è importante citare l’osservazione di Rafael Moneo a proposito della ‘distanza’ che sussisterebbe tra l’architetto e l’opera di architettura: «di tutte le arti figurative e plastiche, l’architettura è probabilmente quella in cui è maggiore la distanza tra l’artista e l’opera»³¹.

Mentre a un pittore o a uno scultore è consentito lasciare la propria impronta diretta sulla tela o nella pietra, impronta che lo lega inevitabilmente alle sue opere, ciò non è valido per l'architetto. Nel suo lavoro una distanza naturale lo separa dall'opera e questa distanza dovrebbe essere sempre conservata, specie quando i pensieri iniziano a condensarsi intorno a un progetto. Mantenere questa distanza è riconoscere la realtà dell'architettura ma è anche la condizione per iniziare un progetto: «l'architettura comporta una distanza tra l'opera e l'architetto, di modo che alla fine l'opera rimane sola, indipendente, una volta acquisita consistenza fisica. E il piacere dell'architetto sta in questa distanza, quando vediamo il pensiero sostenuto da una realtà che ormai non appartiene più all'architetto»³². Questa 'distanza' è un concetto da estendere alla dimensione temporale che agisce le sue pressioni sull'opera di architettura: se è impensabile trasformare un'opera pittorica, la storia dell'architettura ci parla di continui usi e riusi, manomissioni, trasformazioni, implementazioni; in termini generali, di stratificazioni.

E la città è la rappresentazione materiale di ciò. «La forma della città è sempre la forma di un tempo della città; ed esistono molti tempi nella forma della città. [...] Guardiamo come incredibilmente vecchie le case della nostra infanzia; e la città che muta cancella spesso i nostri ricordi»³³. La città come (imperfetta) opera d'arte³⁴ si configura, per la natura implicita delle singole architetture che la compongono attraverso la loro contiguità geografica, come un'entità stratificata di significati espressi attraverso i singoli manufatti, fatta di accostamenti e manomissioni. Passati i significati, i manufatti restano. «Il disegno urbano è un'arte temporale, ma raramente essa può servirsi delle limitate e controllate sequenze che sono proprie di altre arti temporali, come la musica. [...] A ogni istante, vi è più di quanto l'occhio possa vedere, più di quanto l'orecchio possa sentire [...] Niente è sperimentato singolarmente, ma sempre in relazione alle sue adiacenze [...] Noi non siamo soltanto testimoni di questo spettacolo, ma siamo noi medesimi interpreti di esso [...] l'immagine [della città] è l'aggregato di tutti gli stimoli»³⁵.

E ogni volta l'intervento sulla città, su un 'luogo preesistente' in senso lato, non potrà non avere a che fare con ciò che è già stato fatto in assenza della formulazione di un 'giudizio', di un'opinione in merito. Opinione espressa formalmente dal progetto,



attraverso modalità formali proprie della figura del contatto – pausa e contrasto. L'interposizione di una cornice o quella di un contrasto, volumetrico – separazione, avanzamento o arretramento – o materico, rappresentano le possibilità secondo le quali, formalmente, il progetto dell'architettura esprime la propria interpretazione dell'ambiente in cui si inserisce al fine di contribuire³⁶ «all'ordine, alla scala, all'armonia e struttura dell'ambiente complessivo»³⁷ (fig. 4). Se la città è un'opera d'arte in cui «non vi è alcun risultato finale, solo una successione continua di fasi»³⁸, si noterà che le sue componenti si accostano secondo processi temporali non riconducibili a un unico 'tempo di produzione' e il problema della 'giustezza' viene attualizzato rispetto all'esperienza contingente. Per queste ragioni e per superare l'attribuzione positiva o negativa a ciò che preesiste, se si ammette che la città custodisce valori atemporali, allora si dovrà convenire che qualsiasi intervento contemporaneo di architettura include comunque, in un modo o nell'altro – includendo o escludendo –, quanto lo ha preceduto: il punto non è come debba conformarsi formalmente il progetto – composizione intrinseca –, ma come questo, entrando in contatto, appunto, con l'intorno – composizione estrinseca –, restituisca una realtà leggibile e in grado di produrre un elevato livello di soddisfazione dell'esperienza umana.

In sintesi si può affermare che, rispetto alle altre arti, l'architettura: produce realtà; realtà che entrano in contatto tra loro; realtà che continuano a prodursi nel tempo. Sulla base di queste argomentazioni emerge come il contatto tra due o più architetture assuma un ruolo determinante al fine della comprensione del fatto urbano, della sua leggibilità, quale sommatoria di elementi prodotti in tempi e secondo logiche differenti. Contrasto e pausa assumono un ruolo compositivo effettivamente individuabile, rilevabile, dotato di un valore autonomo e indipendente.

Le cornici dell'architettura

La forza dell'abitudine si può dire scaturisca dal senso dell'ordine. Essa nasce dalla nostra resistenza al mutamento e dalla nostra ricerca di continuità. Mentre tutto fluisce e nulla si potrebbe mai prevedere, l'abitudine fissa coordinate di riferimento alle quali è possibile riferire la molteplicità dell'esperienza.

E.H. Gombrich, 1984³⁹

Sincronia e diacronia sono due concetti utilizzati da Ferdinand de Saussure (1916) per descrivere il modo in cui si studia il linguaggio. Se il prefisso 'dia-' indica 'attraverso', 'crono' rappresenta il tempo: una visione dia-cronica significa una visione che studia 'oggetti in viaggio attraverso il tempo'. Diversamente, il prefisso 'sin-' significa 'con/insieme', e implica che le parti del discorso sin-cronico avvengono insieme nello stesso tempo; una visione sincronica considera le posizioni reciproche degli oggetti in un certo momento, in assenza del movimento che le ha prodotte.

La parabola irriverente dei Bronzi di Riace di Manuel Cappello (2012) riassume la dimensione progettuale intrinseca a questa antinomia: un artista si sta per trasferire al decimo piano di un palazzo e immagina come potrebbe arredare il soggiorno; nel mezzo della parete di sinistra immagina uno specchio di grandi dimensioni, mentre su quella di destra desidera un orologio bianco con i caratteri neri; nel mezzo, fantastica di un tavolo di cristallo dove potrà trovare posto una pianta grassa in un vaso opaco.

L'artista poi fruga nella sua mente in cerca dell'oggetto protagonista della stanza e in grado di darle un senso... ed ecco! La riproduzione a grandezza naturale dei Bronzi di Riace: con riccioli eleganti e gli occhi azzurri, con la posa plastica che rivela un'aristocratica consapevolezza del corpo, con quel sapore che rimane sempre intimamente connesso a una visione profonda del futuro. «E non sarebbe bello ridipingere le pareti alla ricerca del migliore abbinamento con la tonalità del bronzo?»⁴⁰.

Nel lasciarsi guidare dalle necessità estetiche della stanza, l'artista ragiona in modo sincronico pensando al suo soggiorno come a un oggetto di cui ottimizzare la bellezza, manipolandone gli oggetti d'arredo. Ma egli non pensa che, forse, le copie dei Bronzi di Riace – al di là di una valutazione di giudizio – sono troppo grandi e pesanti per passare sia dall'ascensore sia dalla tromba delle scale. Non basta quindi immaginarseli nella loro collocazione finale: bisogna costruire un processo che simuli tutte le fasi intermedie che collegano la situazione desiderata con quella di partenza, costituita dalle copie dei bronzi consegnate al piano terra sul marciapiede, ancora imballate.

In questo senso, in relazione a quanto precedentemente affermato, la città può essere intesa come la rappresentazione sincronica di un processo diacronico in continuo svolgimento in cui le architetture sono assimilabili allo specchio di grandi dimensioni, all'orologio bianco, al tavolo con la pianta grassa, o alla copia dei Bronzi di Riace immaginati sincronicamente dall'artista.

La questione si pone quindi nei seguenti termini.

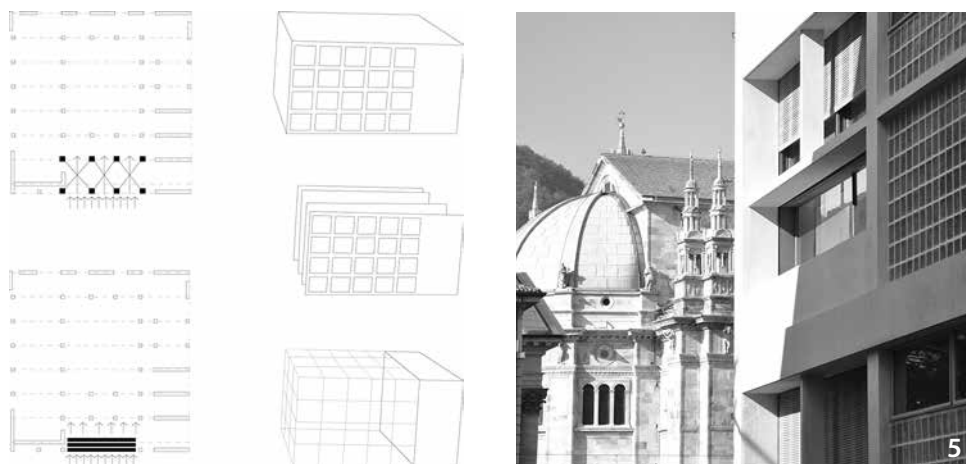
Le necessità del mondo fisico richiedono che l'uomo raggiunga risultati concreti nel rispetto di vincoli stringenti e legati all'ambiente in cui si trova a operare e, nel confrontarsi con tale esigenza, la mente umana opera in modo sia sincronico, sia diacronico: sincronicamente, la mente si lascia trasportare da ispirazioni che definiscono sia la visione da seguire sia i concetti da impiegare per descrivere il mondo; la costruzione della visione armonica avviene solitamente tralasciando la riflessione su come la si possa trasformare in realtà. Tale riflessione avviene successivamente, quando la visione sincronica – che esiste solo nella mente – inizia a confrontarsi con gli eventi e i vincoli circostanti: si ha quindi il passaggio da una fase creativa a una organizzativa e prende avvio la valutazione delle modalità di realizzazione del progetto nella dimensione diacronica delle cause e degli effetti.

Il risultato finale della stanza dell'artista, la sua forma compiuta, è il risultato del confronto tra la dimensione ideativa astratta e le pressioni operative indotte dal programma di progetto e, nel migliore dei casi, il risultato di questo procedere è il punto di equilibrio rappresentato dalla coerenza sia diacronica sia sincronica, in cui l'aspirazione sincronica non viene travolta dal divenire e dalle categorie diacroniche, ma è in grado di impiegarle al fine di soddisfare sia le esigenze intrinseche al fare artistico, sia quelle estrinseche, legate all'ambiente e ai processi produttivi.

Tra gli studi teorico-applicativi che hanno affrontato il rapporto tra la dimensione sincronica e quella diacronica del 'fare' artistico applicato all'architettura si può collocare la pubblicazione posticipata di *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963) rispetto a cui, al di là dei ragionamenti che da qui si avviano e che attraversano l'esperienza di Peter Eisenman, se si esaminano gli aspetti strutturanti della critica formale elaborata, si potrà rilevare sia l'attualità del metodo sia quella dei contenuti teorici, in cui «la chiarezza della forma non è tanto strumentale alla costituzione di un ordine visivo, ottico [bensì] l'ordine della forma si costituisce anzitutto dal movimento

dell'esperienza che occupa la forma»⁴¹ (fig. 5). Nell'introduzione alla traduzione italiana del testo (2009), Pier Vittorio Aureli precisa che l'appello alla forma generica – astratta –, come origine della concezione e della lettura di forme architettoniche 'di base', è «strumentale alla chiarezza cognitiva dell'idea»⁴², alla comunicazione tra l'autore e il potenziale ricevente. Nelle letture critiche presentate nel suo testo del 1963, Eisenman estende la lettura diagrammatica a tutti gli elementi che concorrono alla definizione formale di un edificio, inteso come un campo di forze dove ciascun elemento è interpretato secondo il movimento che la sua forma generica suggerisce. Una volta che si è chiarito il modo di comprendere la dimensione generica e la sua possibilità di svilupparsi in forma specifica, egli afferma la possibilità di una grammatica formale in cui l'opera diventa esemplare nel momento in cui rivela, in maniera didascalica, il proprio processo trasformativo, da forma generica a forma specifica. Al di là delle critiche, emerge come le tesi da lui sostenute abbiano liberato di fatto la forma dell'architettura dal significato, dallo storicismo, dalla funzione, dall'immagine.

A partire dalla comprensione della natura della forma generica, se i ragionamenti di Eisenman erano tesi alla formulazione di una grammatica formale in ragione della necessità di riferirsi a un metodo e a un pensiero⁴³, alla luce delle precedenti considerazioni – secondo le quali qualsiasi disquisizione sull'architettura dovrebbe farsi carico dei termini di 'realtà' e di 'temporalità' dell'opera – l'esercizio qui di seguito proposto sposterà il baricentro dalla forma generica alla forma specifica e al suo accostamento ad altre forme, in cui il termine del contatto riporta la disquisizione a termini geografico-temporali; l'obiettivo consiste nell'astrarre considerazioni teoriche generalizzabili secondo un processo di analisi induttiva. Se Eisenman lavorava con architetture moderne, che per loro natura aspiravano a 'rivelare' se stesse nella realtà in cui si inserivano, in maniera sincronica e astratta, isolandosi volontariamente e rifiutando la contaminazione con il 'reale'⁴⁴, il presente lavoro focalizza invece l'attenzione sulla dimensione 'stratificata' e diacronica dell'architettura: dall'osservazione di casi specifici si cercherà di individuare possibili chiavi interpretative trasversali, utili alla costruzione di una logica formale che possa contribuire al progetto di un'opera di architettura che, inserendosi nella realtà, continui a mantenere una propria autonomia e relatività, anche alla luce delle possibili contaminazioni.



Assumendo che il 'livello' di contaminazione – la cui formalizzazione è espressione del giudizio operato dal progetto di realtà e temporalità – viene veicolato attraverso la visualizzazione formale del contatto, per mezzo delle figure del contrasto e della pausa, si cercherà di estendere la comprensione della forma architettonica a realtà sviluppate secondo modalità diacroniche. O ancora, se Eisenman lavora sulla comprensione della costruzione formale intrinseca delle opere in esame – sguardo da 'dentro' a 'dentro' –, la presente dissertazione lavorerà sulla comprensione della costruzione formale estrinseca dell'architettura – sguardo da 'dentro' a 'fuori' e viceversa.

Il metodo

Tre sono le premesse operative che è necessario puntualizzare in fase preliminare.

In primo luogo, le osservazioni e le categorie di seguito elaborate non ambiscono a esprimere alcun giudizio critico di valore ma a rivelare come il tema del confronto diretto tra due edifici, realizzati in tempi differenti, sia stato incluso all'interno del progetto stesso degli edifici che si sono sommati alla preesistenza, e come costituisca uno degli elementi interpretativi chiave sui quali si struttura l'intervento.

Secondo, le osservazioni sviluppate si focalizzeranno sugli aspetti compositivi e sui risultati formali delle opere di architettura investigate, trascurando necessariamente gli aspetti del programma funzionale e tecnico di cui le stesse sono portatrici.

Terzo, dal punto di vista operativo si è scelto di suddividere i casi analizzati in due categorie di appartenenza individuate in base al numero di 'pressioni' esercitate 'dal' e 'sul' progetto: da zero a uno e da uno a n . Il primo caso corrisponde a quello dei progetti che si trovano a implementare edifici isolati: il rapporto è di 1:1 e vede il progetto di architettura – spesso un ampliamento di una preesistenza – entrare in contatto diretto con un solo manufatto che gli preesiste. Il secondo caso corrisponde invece a quello dei progetti che si inseriscono all'interno di ambienti maggiormente articolati e che presuppongono il contatto con più di un edificio: il rapporto è di 1: n e il progetto entra in contatto diretto con più di un edificio che gli preesiste; in questo caso, la maggior parte degli esempi è riconducibile ai casi di costruzione su cortina edilizia.



CASI 1:1 ovvero edifici isolati

La prima famiglia di casi indagati corrisponde a quell'insieme di esempi in cui a un edificio – isolato o meno, che svolga un ruolo centrale nella scena urbana, contenitore collettivo⁴⁵ –, viene accostata una nuova architettura o viene trasformato.

È questa la famiglia di casi in cui la prima opera viene 'proseguita' in un tempo differente: questa pratica è estremamente frequente e la storia dell'architettura è ricca di esempi in cui un'opera sia stata trasformata e ampliata; vale a dire sia stata sottoposta a stratificazioni successive che l'hanno, di volta in volta, attualizzata.

Un caso emblematico può essere costituito dalla residenza di Venaria Reale (fig. 6), in cui i differenti ampliamenti riassumono due atteggiamenti antitetici che vedono, da un lato, l'esigenza di cancellare e trasformare radicalmente ciò che preesiste; dall'altro, l'esigenza di usare il progetto di architettura come strumento di riconciliazione tra le diverse parti; atteggiamenti che presuppongono un differente giudizio rispetto a ciò che preesiste: rispettivamente, un giudizio negativo che corrisponde al substrato su cui si fonda la nuova progettazione, o un giudizio sospeso – non necessariamente positivo – che presuppone il riconoscimento del 'valore' intrinseco rappresentato dalla preesistenza e che la salvaguarda da atteggiamenti progettuali radicali. Nel caso della Venaria Reale, se da un lato Filippo Juvarra esprime la volontà di affermare l'autonomia del proprio intervento attraverso un'azione di frattura culturale e fisica rispetto alla preesistenza castellamontiana, Benedetto Alfieri afferma l'esigenza, la necessità anche operativa, di integrare le parti attraverso l'interposizione di elementi architettonici – non neutri, in questo caso – in grado di costituire il collante tra le differenti porzioni del complesso senza che le diverse parti perdano la loro originale autonomia.

A partire dalla consapevolezza novecentesca secondo cui ogni cultura ha il suo proprio criterio, la cui validità comincia e finisce con esso e non vi è alcuna morale umana che possa dirsi universale⁴⁶, gli interventi sulla preesistenza presentano l'esigenza di risultare identificabili e 'leggibili' rivelando la loro reciprocità; l'intervento non tenderà all'assimilazione: le parti, anche se inglobate, riveleranno se stesse e la loro natura, la loro storia, a prescindere dal giudizio di valore a esse attribuito. A titolo esemplificativo, è il caso del *SUVA House* di Basilea, in cui il progetto di ampliamento oscilla tra l'esigenza di mantenere integra la consistenza della preesistenza e quella di rivelare se stesso in coerenza con l'attribuzione del valore spendibile e riconosciuto alla preesistenza stessa⁴⁷.

È possibile descrivere tre famiglie di interventi che innescano rapporti differenti e in cui il giunto diventa la figura strategica della composizione finale: nella prima famiglia, il progetto si pone in continuità geometrica e continuità materica; nella seconda, il progetto si pone in discontinuità geometrica e discontinuità materica; nella terza, il progetto si pone in continuità geometrica e discontinuità materica (e viceversa), sempre con la preesistenza. Si sottolinea che i confini tra le differenti categorie sono sfumati e che spesso, all'atto della progettazione, la consapevolezza dell'adozione dell'uno o dell'altro atteggiamento non è ancora emersa; soprattutto, si precisa che queste categorie non sottintendono alcun giudizio specifico sui progetti, che viene demandato ad altre sedi, bensì rappresentano la sintetica e parziale descrizione degli aspetti geometrico-compositivi di opere che fondano la loro natura sull'accostamento diretto ad altre, secondo il quadro di riferimento presentato.

Clore Gallery, Tate Britain

Millbank, London (UK)

1986

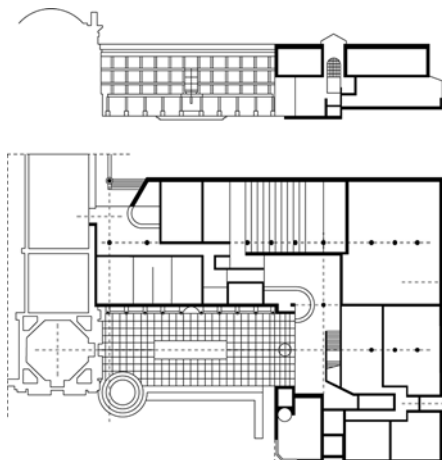
James F. Stirling e Michael Wilford

La *Clore Gallery* amplia la *Tate Britain* di Thomas Hill e William Higgs utilizzando e reinventando i codici e le figure della struttura preesistente. Essendo concepita come un ampliamento della sede principale, la nuova ala mantiene la contestualità della *Tate Gallery* e la simmetria della galleria intorno al suo portico d'entrata. La collocazione dell'ingresso di lato, rispetto a quello della *Tate* che guarda verso il fiume, esprime l'esigenza di non competere con l'ingresso monumentale dell'edificio storico, ma di definirsi quasi come un'*orangerie* della villa.

La nuova facciata è un tentativo di mediazione tra l'edificio in pietra della *Tate Gallery* e il *Lodge* in mattoni nell'area del Queen Alexandra Hospital: tutta la composizione lavora sulla reinterpretazione degli elementi formali presenti. Ad esempio, da un lato, il modulo quadrato che riprende la modularità classica che ha guidato la composizione neoclassica; dall'altro, il coronamento superiore che, ponendosi in continuità con il preesistente, reinterpreta il tema forandolo e interrompendolo; ma ancora, i dettagli degli interni che trasformano, talvolta ingigantendoli ironicamente, i 'materiali' dell'architettura.



CONTINUITÀ GEOMETRICA / CONTINUITÀ MATERICA



Archivo Real y General de Navarra

calle dos De Mayo, Pamplona (E)

1995-2003

Rafael Moneo

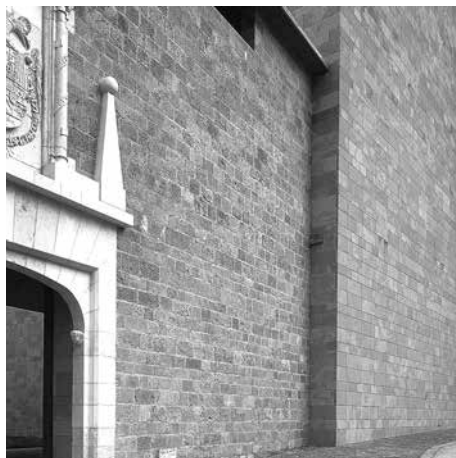
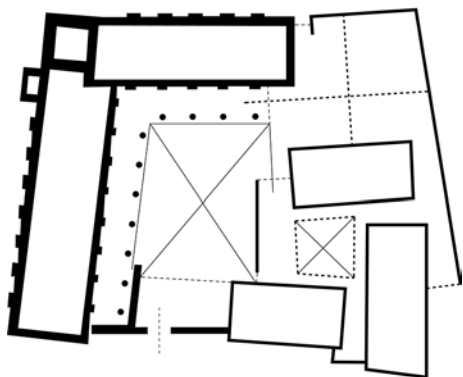
La necessità di realizzare nuovi spazi per la conservazione dei documenti ha permesso l'integrazione e il completamento della struttura originale del *Palacio de los Reyes de Navarra*. Il nuovo corpo di fabbrica che completa la struttura, disposto su tre piani, ospita le sale di deposito e conservazione dei documenti. Dal punto di vista formale, l'ampliamento assume la dimensione muraria della preesistenza quale punto di forza dell'intera composizione. Tale condizione è ulteriormente rafforzata dall'assenza di bucatore in facciata (è presente un grande lucernario centrale che permette l'illuminazione della corte chiusa centrale del nuovo blocco), che enfatizzano il legame percettivo dell'intero complesso.

Preesistenza e ampliamento si coniugano sia per coerenza materica, dove la pietra viene trattata differentemente (ruvido/liscio), sia per coerenza geometrica, tradotta in masse murarie importanti che tra loro sono mosse in funzione di un gioco di volumi che coinvolge entrambe le strutture.

Le parti non entrano in contatto diretto tra loro: uno 'sfasamento' geometrico le rende interdipendenti.



CONTINUITÀ GEOMETRICA / CONTINUITÀ MATERICA



Sarphatistraat Offices

Sarphatistraat 410, Amsterdam (NL)
1996-2000
Steven Holl

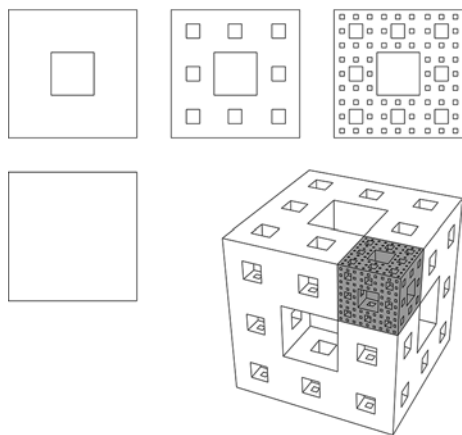
Holl (2000) definisce il progetto come «modeled on a 'Menger sponge', a single space where plan = section = elevation». E aggiunge: «due to the multiple layers of porous materials [...] light is bounced between the building's layers, in a mutable 'chromatic space' between the inner and outer layer». In questa sintesi si esplicita sia la natura dell'ampliamento, sia la 'distanza' tra la preesistenza e la nuova costruzione.

Se la prima esprime una tradizione costruttiva che si compone di parti specifiche tra loro ordinate (muro, finestra, ecc. ordinati secondo un sopra/sotto o dentro/fuori), l'ampliamento sovverte questa impostazione; l'applicazione della costruzione matematica della spugna di Menger trasla l'architettura su un piano astratto: la costruzione rappresenta la condensazione materica di una costruzione concettuale che si mantiene estranea rispetto ai codici della preesistenza. Il contrasto si attua sia a livello di costruzione teorica, sia formale: la 'distanza' si misura nell'autoaffermazione reciproca delle parti in assenza di contaminazione.

Il protagonismo è reciproco e si realizza per mezzo dell'autoaffermazione relativa dei due manufatti.



DISCONTINUITÀ GEOMETRICA / DISCONTINUITÀ MATERICA



Tate Modern Gallery

Bankside, London (UK)

1996-2000

Herzog & de Meuron

La trasformazione della centrale elettrica, realizzata tra il 1947 e il 1963 nel cuore di Londra e al centro di molte polemiche relative alla sua localizzazione, affonda le sue ragioni nella natura del manufatto preesistente. Le integrazioni e le addizioni, interne o esterne al volume preesistente, manifestano un atteggiamento di neutralità rispetto alla preesistenza che si fa protagonista enfatizzandone il carattere e i caratteri costruttivi. Seppure necessariamente invasivo, l'intervento minimizza il suo impatto rendendosi neutro attraverso l'uso del bianco e nero dei materiali e della luce: al di là delle scansioni verticali che compongono l'immagine dei nuovi elementi introdotti (che richiamano il gusto tardo *liberty* dell'edificio di Giles Gilbert Scott), essi si dissolvono nell'architettura preesistente e nel cielo bianco latte della città di Londra. Di nuovo, la discontinuità è l'elemento che caratterizza l'intervento, che però qui assume un atteggiamento di rilassata neutralità e compostezza.



DISCONTINUITÀ GEOMETRICA / DISCONTINUITÀ MATERICA

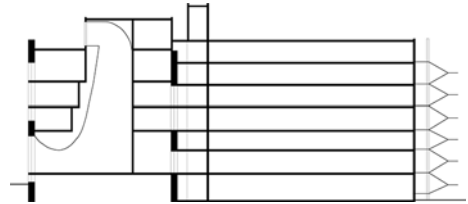


Archives départementales de la Mayenne

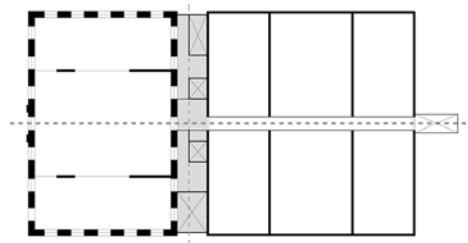
rue des Archives 6, Laval (F)
1989-1993
Dominique Perrault

L'intervento ha portato alla duplicazione formale e funzionale dell'edificio preesistente, al fine di svuotare la preesistenza delle incombenze legate alla conservazione dei documenti (ciò spiega l'assenza di aperture all'interno del nuovo corpo di fabbrica).

La nuova 'scatola' raddoppia la consistenza originale, replicandone le scansioni e le modularità attraverso l'uso di materiali e tecnologie differenti: permangono lo zoccolo dell'attacco a terra, corrispondente alla base del piano terreno, ma anche il ritmo serrato delle aperture e delle lesene, che la nuova architettura sintetizza attraverso una scansione modulare serrata. I due edifici vengono accostati per mezzo di un giunto volumetrico che li separa funzionalmente e formalmente, condizionandone la riconoscibilità e l'appartenenza reciproca. Arretrato rispetto al filo di facciata, esso accoglie il nuovo sistema distributivo interno, liberando i due manufatti. Formalmente rappresenta uno stacco, insieme netto e neutro, tra le due architetture: l'alluminio riflettente separa e unisce i volumi, con la capacità di rendersi invisibile se percepito in scorcio.



CONTINUITÀ GEOMETRICA / DISCONTINUITÀ MATERICA



Novancia Business School

rue Armand-Moisant 3, Paris (F)
2010
Architecture Studio

In estrema sintesi, dal punto di vista geometrico-formale, il progetto dell'impianto della scuola è stato condizionato da due fattori tra loro distinti. Il primo è rappresentato dalla forma triangolare del lotto. Osservando la costruzione, è esplicita la relazione formale con gli edifici che si affacciano all'intersezione delle vie e che sono anch'essi connotati dalla stessa impronta: i volumi sono indubbiamente confrontabili, sebbene le soluzioni tecnologiche che risolvono il nuovo edificio siano lontane dalle preesistenze. Questo aspetto introduce il secondo fattore costituito dalla presenza dell'unico edificio di gusto *déco* rimasto nell'area a seguito della sua trasformazione: in questo caso, la cesura è rappresentata dal profondo scuretto verticale che separa nettamente, introducendo una pausa, le due architetture.

Nonostante si possano notare influenze formali che hanno esercitato il loro ascendente sulla nuova architettura (come la *texture* orizzontale colorata dei *brise soleils* verticali che cita, forse, quella del mattone), certamente quest'ultima rivendica la propria autonomia attraverso un uso asciutto e decorativo della tecnica.



CONTINUITÀ GEOMETRICA / DISCONTINUITÀ MATERICA



CASI 1:n ovvero edifici in sequenza

La seconda famiglia di casi si caratterizza perché le architetture indagate sono organismi autonomi – non legati funzionalmente ad altri manufatti – e che si pongono in relazione a una molteplicità di architetture; non si ha un solo rapporto biunivoco, 1:1, ma il confronto avviene tra manufatti differenti in cui l'ambito di osservazione corrisponde a un bacino di informazioni non riconducibili a un unico riferimento. Richiamandosi alla grammatica postulata da Marco Romano⁴⁸, che suddivide i temi dell'architettura tra collettivi e privati, legando la strada – seppure tema collettivo – alla residenza, i casi in questione risultano prevalentemente rientrare fra i secondi: se i temi collettivi si rivelano per la loro autonomia formale rispetto all'intorno, e l'intervento di addizione rispetto a essi è riconducibile alla famiglia di casi in cui il rapporto è 1:1, i temi privati (quelli della residenza che si lega alla strada) che storicamente svolgono il ruolo di sottofondo, di 'sfondo nero' che rivela il corpo principale della scena, si caratterizzano per una ricchezza e una frammentazione che sono anch'esse riconducibili a un profondo livello di coerenza complessiva, che nei centri storici è più marcata in termini relativi – con caratteri urbani differenti da città a città –, mentre le periferie risentono di una maggiore generalizzazione – con caratteri urbani ricorrenti da città a città. Anche per queste architetture è possibile identificare le tre famiglie di interventi precedentemente descritte. Tuttavia, in questi casi emerge, in maniera inequivocabile, l'esigenza di affermare la propria autonomia rispetto all'intorno, a fronte, comunque, del riconoscersi quale porzione di città, quale parte di una collettività. Se nei casi precedenti l'esigenza era quella di riconciliarsi rispetto a un tempo e a un tema architettonico, qui l'interfaccia con la preesistenza avviene su molteplici piani e la riconciliazione risulta più sfumata e meno autoreferenziale. Centrale, a questo proposito, è il tema delle infinite variazioni, del sempre diverso ma sempre uguale, corrispondente alla necessità di distinguersi ma anche di confondersi⁴⁹. In questi casi, le categorie sono più sfumate e i contrasti meno netti: il giunto, cornice vera che isola il manufatto rendendolo opera d'arte, si fa dettaglio e le precedenti categorie sfumano le une nelle altre. Per questa ragione si è scelto di esprimere un'opinione relativamente ai soli termini di continuità e discontinuità con la preesistenza, espressa sulla base della composizione geometrico formale dei risultati.



Edificio residenziale

via G. Grassi 7, Torino (I)

1928, 1950

Nicola Mosso

La casa di Mosso in via Grassi è il risultato di due interventi successivi: il primo, che ha portato alla costruzione della prima palazzina di gusto *déco*; il secondo, di venti anni successivo, che ha completato l'angolo chiudendo i bordi dell'isolato. In questo caso è interessante osservare come l'architetto abbia deciso di accostarsi a una sua stessa opera in ragione di una profonda revisione dei suoi riferimenti formali.

Con il secondo intervento modernista accostato orizzontalmente, Mosso procede anche alla sopraelevazione di un piano dell'edificio preesistente; questa viene realizzata in continuità con l'impaginato dell'edificio preesistente quasi a nasconderla al fine di rimarcare l'apparente separazione verticale tra le due parti (separazione apparente giustificata anche dall'unica presenza di un corpo scala di distribuzione interna).

Tuttavia, nonostante la distanza dei linguaggi adottati, il secondo edificio sfrutta le stesse geometrie di base del precedente: se il primo nucleo si imposta sulle verticali, il secondo enfatizza le orizzontali riprendendole dalla preesistenza (e ciò è evidente non solo per gli sporti in calcestruzzo armato, ma anche per la disposizione dei materiali di rivestimento superficiale). Mentre l'attacco a terra, lo zoccolo, viene risolto con una soluzione di continuità, i due corpi superiori sono formalmente separati: il primo è incorniciato da un bordo che lo descrive; il secondo avanza volumetricamente rispetto al filo di facciata e 'gira' in continuità sull'angolo. Anche qui è presente una cornice, che però viene ricondotta alle fasce che disegnano le finestre.



CONTINUITÀ



Casa Pedraglio

via Mentana 6, Como (I)

934-1935

Giuseppe Terragni

«L'architettura, indice di civiltà, sorge limpida, elementare, perfetta quando è espressione di un popolo che seleziona, osserva e apprezza i risultati che, faticosamente rielaborati, rivelano i valori spirituali di tutte le genti». Casa Pedraglio può rappresentare il risultato concreto di questa affermazione di Terragni del 1941 riportata da Zevi (1980). La casa, tassello di una via relativamente stretta, risulta quasi impercettibile, anche a causa di una composizione formale assolutamente coerente con quella degli edifici limitrofi e preesistenti; a ben guardare, però, tutti gli elementi presenti sono una sfida alla tradizione: il bugnato è realizzato attraverso l'alternanza di marmi policromi e sfalsati sul piano; i balconi, in calcestruzzo e formelle di vetrocemento, sfidano le mensole di pietra del balcone tradizionale; il coronamento diventa rarefatto e guarda ai loggiati della tradizione antica. Lo stacco viene risolto per mezzo di un giunto verticale di pochi centimetri di spessore, che prosegue dall'attacco a terra sino alla trabeazione superiore che diversamente si salda alla preesistenza. Anche qui lo 'sfondato' prodotto dalle logge dei balconi enfatizza lo stacco volumetrico (apparente) tra la nuova architettura e la preesistenza.



CONTINUITÀ



Bottega di Erasmo

via G. Ferrari 9-11, Torino (I)

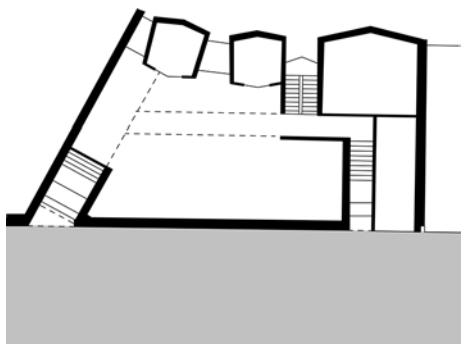
1953-1956

Roberto Gabetti, Aimaro Isola

Questa di Gabetti e Isola è forse una delle architetture più interessanti della produzione dei due architetti torinesi, che rivelano qui la loro personale poetica. Per quanto attiene agli aspetti geometrico-formali si tratta di una delle architetture più ricche di spunti e variazioni, in cui la raffinatezza compositiva si rivela nel dettaglio costruttivo. Ed è proprio nel contatto con ciò che si colloca agli estremi che l'articolazione delle soluzioni viene risolta in modo sorprendente: l'allineamento della facciata subisce a sinistra, sulla via, un arretramento scorciato, atto a enfatizzare l'ingresso pedonale; allineamento che però viene ripreso anche dallo sporto superiore del tetto, che non si accosta al limitrofo ma che sospende le due architetture, separandole formalmente (sospensione orizzontale). Diversamente, a destra, lo stacco è verticale: gli ultimi due campi interrompono la partitura del settore centrale, mentre un vero e proprio 'scuro' viene interposto tra le due architetture. Questi due movimenti della superficie di facciata, due pressioni esercitate sul prospetto, connotano la cornice di quest'opera, che così si 'stacca' quasi fisicamente dall'intorno, isolandosi.



DISCONTINUITÀ



Isolato residenziale

Friedrichstrasse 43-45, Berlin (D)

1981-1985

Peter Eisenman

L'edificio di Eisenman al *Checkpoint Charlie* è il risultato della ricerca formale intrapresa dall'architetto americano, che fa del processo di 'scavo' e di 'affioramento' il tema ricorrente della sua produzione, a partire dai suoi esordi veneziani con il progetto per il Cannaregio.

L'architetto sceglie di comporre un edificio che dal punto di vista materico e formale rivede, reinterprestandoli, gli elementi ricorrenti degli edifici limitrofi (come i cromatismi, la rugosità, la ricchezza decorativa geometrica dei *bow windows* o le quadrettature dei serramenti bianchi). Tuttavia il progetto è molto di più: il movimento a cui è sottoposta l'intera composizione, strutturato sulle linee di Marcatore, rompe la pianta e le facciate, consentendo di lavorare in orizzontale per mezzo di avanzamenti/arretramenti e spaccature, sia verticali sia orizzontali. Movimento, però, che necessariamente impone l'esigenza formale di 'chiudere', isolandola, l'opera rispetto al contesto: se sulla Friedrichstrasse la complanarità con la preesistenza impone uno stacco evidente, che viene realizzato per mezzo di una importante cornice bianca, sulla Kochstrasse la discontinuità è volumetrica: pur riprendendo l'allineamento superiore della cornice del grande edificio sulla destra, usando la rotazione imposta dalla griglia di Marcatore, l'architetto ruota l'intero corpo, facendolo avanzare e realizzando un salto volumetrico che scardina l'accostamento tradizionale imposto dal regolamento edilizio.



DISCONTINUITÀ



Galleria d'arte e abitazione

Venloer Strasse 21, Köln (D)

1986-1988

Oswald Mathias Ungers

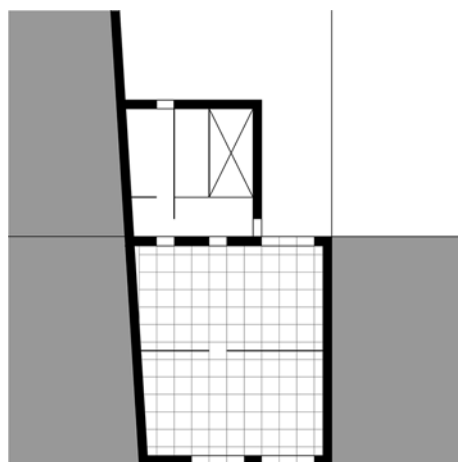
L'edificio in affaccio su Venloer Strasse riprende integralmente la poetica di Ungers, fondata sull'ideale platonico della forma. La serialità del modulo quadrato scandisce tutta la composizione dell'architettura, sia in pianta sia in alzato. I materiali lisci del rivestimento si discostano da quelli che connotano gli edifici limitrofi, dalla *texture* rugosa; il giunto tra le architetture si esprime attraverso il contrasto materico tra il nuovo edificio e quelli preesistenti (immagine del quadro geometrico astratto [quasi] senza cornice, che si staglia sullo sfondo ricco della parete).

Nonostante l'astrazione compositiva, la rigida composizione è 'sporcata' dagli avanzamenti/arretramenti alterni dei grandi serramenti rispetto al filo di facciata: il loro alternarsi fa emergere la scansione orizzontale dei piani, carattere presente e peculiare dei due edifici più antichi disposti alla sinistra della fabbrica. Sembra quasi che l'opera 'scelga' di confrontarsi prima di tutto con questi due edifici appartenenti alla tradizione urbana della città, escludendo quasi completamente il confronto con gli edifici più recenti, in cui la suddivisione orizzontale dei piani si annulla nella serialità degli elementi impiegati.

Il rigore espressivo della composizione si 'contagia' di realtà attraverso l'oscillazione discriminata dei serramenti, che, come nella tradizione, esprime possibili variazioni gerarchiche interne all'architettura prodotta.



CONTINUITÀ



Casa per appartamenti

rue des Suisses 17, Paris (F)
1996-2000
Herzog & de Meuron

L'intervento riguarda la ristrutturazione parziale di un isolato urbano tramite il ridisegno del suo interno e il completamento dei suoi fronti verso rue des Suisses e rue Jonquoy. Proprio questi due tasselli, tra loro simili, risultano particolarmente interessanti: analoghi all'intervento degli anni ottanta in Schützenmattstrasse a Basilea, perseguono apparentemente un ideale di neutralità rispetto al contesto, composto da edifici omogenei e 'tipicamente' parigini. Neutralità smentita da due elementi che invece enfatizzano il contrasto: da un lato, il movimento impresso alle facciate su strada dai pannelli a 'soffietto' che, ingigantendo e trasformando le gelosie a soffietto delle case ottocentesche parigine, rendono sempre diversi gli sfondati ed enfatizzano le fasce marcapiano; dall'altro, la piega della facciata di rue des Suisses che nega, in scorcio, l'allineamento del prospetto rispetto agli oggetti contigui. Così, l'accostamento alla preesistenza avviene senza interposizione di materiali, ma con l'inserimento di uno scuretto ridotto al minimo. Il contrasto formale è evidente nonostante l'arretramento dell'ultimo piano, imposto dal regolamento edilizio, e il cromatismo, che cita quello delle coperture in ardesia che caratterizzano la città storica.



DISCONTINUITÀ



Residenze per appartamenti

rue de Buzenval / rue des Vignoles, Paris (F)

1996-2000

Edouard François

L'intervento fa parte di un insieme di tasselli di trasformazione urbana del XX arr. Questa operazione ridisegna sia l'interno di un isolato urbano, realizzando porzioni più o meno permeabili alla fruizione pubblica, sia i brevi affacci disposti sul perimetro, qui descritti. Il progetto lavora sulla continuità formale interna ed esterna al perimetro dell'intervento: in un contesto molto frammentato, gli affacci vengono risolti nell'ottica di minimizzarne l'impatto e di costituirsi quale 'collante' tra le architetture preesistenti. Il complesso è costituito da molteplici oggetti, tra loro alternativi per finiture, che simulano una costruzione diacronica: l'attacco a terra è risolto secondo soluzioni di continuità, mentre lo *skyline* viene movimentato in funzione della scansione modulare determinata dall'impianto; le finiture superficiali sono alternate, così come accade nel processo diacronico di costruzione della città nella storia. L'accostamento tra le superfici è diretto: al fine di minimizzare l'impatto del nuovo sul preesistente, il contrasto materico è l'elemento utilizzato per risolvere l'accostamento tra parti molto diverse tra loro, sia all'interno della composizione progettuale delle facciate, sia all'esterno.



CONTINUITÀ



Per una teoria della leggibilità: le cornici dell'architettura

Se è vero che schemi e *concepts* sono strumenti concettuali che permettono all'uomo di gestire la realtà che lo circonda, e se è vero che quanto sin qui argomentato si struttura su concettualizzazioni geometrico-formali, e che questo modo di procedere può essere una chiave operativa di conforto per chi si trova a esercitare la pratica del progetto, è necessario ribadire che le considerazioni eseguite si concentrano sul tema relativo alle forme di contatto tra le architetture, trascurando, per necessità, altri aspetti altrettanto interessanti dei casi studio presi ad esempio.

Provando a sintetizzare le osservazioni svolte sul tema, è possibile riconoscere due famiglie di 'cornici' – come già dichiarato, termine qui non solo assunto nella sua accezione letterale – che chiariscono il problema dell'accostamento tra architetture diverse (per epoca, per tecnologia, per obiettivi funzionali). Uso di cornici, modi e approcci alla progettazione, che rivelano il livello di 'chiusura' di un'opera, vale a dire della sua attitudine a risolversi autonomamente o a confrontarsi con ciò che le sta intorno.

La prima famiglia intende l'accostamento come 'giusta' distanza tra le parti. La separazione tra le figure è risolta attraverso due modalità: da un lato, la loro disgiunzione, più o meno evidente (distanza, aria) (fig. 8); dall'altro, l'interposizione di un neutro, di un elemento che le separi (giunto, cornice) (fig. 9).

La seconda famiglia, invece, lavora sull'accostamento come 'contrasto' (formale e materico) in cui le figure entrano in contatto diretto tra loro e l'accostamento è risolto attraverso il loro disallineamento o disarticolazione geometrica (slittamento dei volumi e dei piani di contatto), da un lato (fig. 10); il contrasto delle loro *textures* superficiali, dall'altro (fig. 11). La principale differenza tra le due famiglie è relativa al fatto che, se nel primo caso le figure si mantengono sempre separate formalmente (anche per mezzo del giunto che si frappone come uno stacco visibile e identificabile), nel secondo caso entrano invece in contatto diretto, aderendo l'una all'altra, in assenza di filtri (almeno apparenti). Quindi, se da un lato la cornice è rappresentata dal solido leonardesco dell'aria o dalla superficie neutra del giunto interposto, dall'altro la leggibilità tra le parti è risolta attraverso il contrasto: in questo caso, la chiarezza delle figure sarà direttamente proporzionale al contrasto, geometrico o materico, innescato.

Inoltre, dall'analisi dei casi emerge che è frequente la contaminazione tra le suddette soluzioni formali: il contrasto viene spesso enfatizzato dall'interposizione di un neutro o di un 'nero', vale a dire uno scurello che possa separare fisicamente e visivamente i due elementi; o ancora, il contrasto geometrico viene spesso associato a quello materico secondo una precisa intenzionalità progettuale tesa a rivelare il nuovo intervento rispetto al preesistente (anche in assenza di giudizi di valore specifici).

E, per chiudere, un'ultima considerazione. La leggibilità di un'opera è il requisito indispensabile per la sua comprensione; comprensione (per gli psicologi riconoscimento e/o ricostruzione mentale) che è veicolata solo attraverso il risultato formale dell'opera stessa (che assimila e recepisce gli aspetti funzionali e tecnici). Tuttavia, come viene dimostrato dai molti casi presi ad esempio, non esistono soluzioni sempre valide e certezze riproducibili: praticare l'architettura vuol dire, spesso, procedere a tentoni, trovare ogni volta risposte parziali, inadeguate e insoddisfacenti, in un mondo che invece pretende sicurezze. Ma questo è proprio ciò che distingue l'architettura, e tutta l'arte in senso lato, dalla tecnica.

La materialità dell'accostare

Quando gli edifici entrano nel regno della materialità diventano assai più imprevedibili; c'è sempre un certo grado di imprevedibilità che dipende dal materiale. Proprio allora si realizza il passaggio che porta gli edifici dal disegno alla realtà. Penso che si tratti di uno dei momenti più emozionanti per l'architetto.

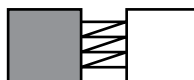
R. Moneo, 1999⁵⁰



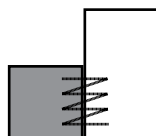
Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg
rue du St Esprit 14, Luxembourg (L)
1996
Conny Lentz, Adeline Rispal



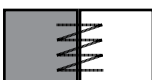
Musée du Quai Branly
quai Branly 37, Paris (F)
1999-2006
Jean Nouvel



Villa Vauban
avenue Emile Reuter 18, Luxembourg (L)
2008-2010
Diane Heirend, Philippe Schmit



Residenza studentesca
rue Philippe de Girard 63, Paris (F)
2007-2011
LAN Architecture



Note

¹ Si è scelto di aprire questo testo citando Oliviero Toscani, fotografo, che ha fatto del contatto tra le culture il germe della sua ricerca espressiva; in particolare si ricordano gli scatti pubblicitari elaborati per Benetton.

² K. KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace, New York 1935, p. 642, citato in P. EISENMAN, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Trinity College, Cambridge 1963, trad. it. *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009, p. 43.

³ J.M. MANDLER, *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theories*, Erlbaum, Hillsdale 1984, citato in M.R. BARONI, *Teorie dei processi cognitivi e psicologia ambientale*, in M. BONNES, M. BONAIUTO, T. LEE (a cura di), *Teorie in pratica per la psicologia ambientale*, Cortina, Milano 2004, p. 105.

⁴ P. VIGANÒ, *I territori dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*, Officina Edizioni, Roma 2010, p. 11.

⁵ F. JULLIEN, *Cette étrange idée du beau*, Bernard Grasset, Paris 2010, trad. it. *Quella strana idea di bello*, il Mulino, Bologna 2012, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ Si precisa che, se in epoca classica i criteri obiettivi utilizzati per la valutazione di un'opera erano l'armonia della composizione, il rispetto del canone, la corrispondenza al vero, il rispetto delle proporzioni vitruviane o, ancora, la conformità teologica, in epoca moderna tali criteri possono essere individuati come l'asimmetria controllata, la deformità, l'astrattismo, l'iperrealismo o il messaggio sociale, che superano il concetto di stabilità proprio della valutazione classica.

⁸ E. FERRARI, *Al plurale. Per una fenomenologia del silenzio in musica*, in "Elephant & Castle", n. 6 (settembre 2012), p. 5.

⁹ M. ACTON, *Learning to Look at Paintings*, Routledge, London 1997, trad. it. *Guardare un quadro*, Einaudi, Torino 2009, p. 1.

¹⁰ A. RODIN, *La jeune mère à la grotte* (1885-1893), Musée Rodin, Paris.

¹¹ Diversamente, l'arte contemporanea, a partire dal secondo dopoguerra, si appropria di una dimensione temporale: si pensi in generale ai graffiti nella metropolitana di New York di Keith Haring degli anni settanta del Novecento.

¹² REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Ritratto di Jan Six* (1654), olio su tela, 112x102 cm, Six Collectie, Amsterdam.

¹³ A. SPOLDI, *Il giro del mondo in 80 giorni* (1979), pastelli su carta, 1,40x2,70 m, collezione privata.

¹⁴ Si veda A.M. SPIAZZI, *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Skira, Milano 2012.

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Bemporad, Firenze 1921.

¹⁶ A. SPOLDI, *Il Mondo Nuovo* (2010), tecnica mista su tavola, 3,4x7 m, Galleria Marconi, Milano.

¹⁷ La prima operazione compiuta da Haring, prima di avviare il disegno della figura, era appunto la descrizione della cornice: un rettangolo bianco sul fondo nero di base.

¹⁸ Il riferimento è ai personaggi costruiti da Spoldi per l'epopea di Cristina Show, tra cui il fotografo Met Levi o il filosofo Andrea Bortolon, personaggi virtuali che 'prendono vita' all'interno delle *performances* artistiche. Si veda A. SPOLDI, *Andrea Bortolon. Lezioni di filosofia morale. L'arte di diventare diavoli*, Skira, Milano 2003; A. SPOLDI, *Enrico va a scuola. Un'opera per tutti*, a cura di A. SPETTACOLI, musicata da ELIO E LE STORIE TESE, voce narrante N. CAZZALINI, IX Mostra Evento del FATF (Crema, 24 marzo - 11 aprile 2007), Crema 2007.

¹⁹ A. RODIN, *La Toilette de Venus* (1890-1914), Musée Rodin, Paris.

²⁰ P. GILARDI, *Bacche nell'uliveto* (1942), poliuretano espanso in teca di plexiglass, 70x70 cm, collezione privata.

²¹ REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN, *Autoritratto giovanile* (1634), olio su tavola, 62x54 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

²² La questione temporale è certamente importante ma non esauriente: il fatto che un'opera appartenga a un tempo e l'altra a un tempo diverso non esaurisce il problema; si pensi alle opere di Rembrandt sopra citate accostate a un'opera come *L'uomo con la manica blu* di

Tiziano, del 1512, in cui i centocinquanta anni che li separano non possiedono lo stesso effetto innescato dall'accostamento con un'opera di genere e materia completamente differenti.

²³ Secondo Zevi, il criterio distintivo dell'architettura è lo spazio interno: la presenza o meno di un ambiente abitabile e fruibile dall'uomo è la condizione indispensabile affinché si possa parlare di architettura; tutto il resto è funzione di questo assunto. B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 21-33.

²⁴ M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, Yale University Press, London 1985, trad. it. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000.

²⁵ «Il denaro è molto importante nella storia dell'arte», M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford & New York 1972, trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978, p. 5.

²⁶ N. PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, J. Murray, London 1948.

²⁷ Il concetto viene esteso dall'edificio singolo alla città, intesa come insieme di edifici che a loro volta, insieme, costituiscono un corpo unico.

²⁸ «Si partirà dall'ipotesi che l'architettura consista nel dare forma (essa stessa un elemento) a intenzione, funzione, struttura, tecnica. [...] Rivendicare la supremazia della forma in questo caso vuol dire adottare una prospettiva originale [...] se alla forma si chiede di fornire i mezzi per rendere comprensibile l'ambiente nella sua totalità, ne consegue la chiara priorità del processo di definizione della forma». EISENMAN, *La base formale* cit., p. 48.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ In questi termini il riferimento è alla distinzione tra forma generica e forma specifica proposta da EISENMAN, *The Formal Basis of Modern Architecture* cit.

³¹ R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. II, *Sugli architetti e il loro lavoro*, a cura di A. CASIRAGHI, D. VITALE, Allemandi, Torino 2004, p. 160.

³² *Ibid.*

³³ A. ROSSI, *L'architettura della città*, Città Studi, Milano 1995, p. 60. È interessante ricordare come Aldo Rossi concluda il suo testo: «La complessa struttura della città sorge da un discorso i cui termini di riferimento possono sembrare scarsi. Forse è esattamente come le leggi che regolano la vita e il destino dei singoli uomini; vi è in ogni biografia motivo sufficiente di interesse sebbene ogni biografia sia compresa tra nascita e morte. È certo che l'architettura della città, la cosa umana per eccellenza, è il segno concreto di questa biografia; oltre il significato e il sentimento con cui la riconosciamo». *Ibid.*

³⁴ D. J. OLSEN, *La città come opera d'arte: Londra, Parigi, Vienna*, Serra e Riva, Milano 1987.

³⁵ K. LYNCH, *The Image of the City*, the MIT Press, Cambridge (MA) 1960, trad. it. *L'immagine della città*, a cura di P. CECCARELLI, Marsilio, Venezia 2001, p. 23.

³⁶ In questo caso il concetto di contributo deve essere posto in relazione con il tempo all'interno del quale ciascuna architettura viene a definirsi: a seconda del periodo storico, 'contribuire' potrebbe voler dire rinnegare ciò che è venuto prima – come nel caso dell'esperienza del Moderno – o al contrario confermare, quasi senza soluzione di continuità, ciò che ha preceduto.

³⁷ EISENMAN, *La base formale* cit., p. 48.

³⁸ LYNCH, *The Image* cit., p. 24.

³⁹ E.H. GOMBRICH, *The Sense of Order*, Phaidon Press, Oxford 1979, trad. it. *Il senso dell'ordine*, Einaudi, Torino 1984, citato in R. WOODFIELD, *Gombrich. Un'antologia di scritti essenziali sull'arte e la cultura*, Phaidon Press, London 2010, p. 223.

⁴⁰ M. CAPPELLO, *Sincronico e diacronico. Chiavi di interpretazione del progetto uomo nella dimensione tempo*, <http://it.manuelcappello.com/2012/06/sincronico-e-diacronico/>, visitato il 29.6.2012.

⁴¹ P.V. AURELI, *Chi ha paura della forma? Origini e sviluppo del formalismo nel moderno e la base formale dell'architettura di Peter Eisenman*, in EISENMAN, *La base formale* cit., p. 26.

⁴² *Ibid.*, p. 29.

⁴³ «Questa dissertazione si è limitata a una sola fase del problema generale, quella delle manifestazioni formali di idee concettuali [...]. Questa dissertazione perciò andrà considerata solo come dimostrazione di un metodo, di un modo possibile di avvicinarsi al problema architettonico, e in quanto tale 'aperta'». EISENMAN, *La base formale* cit., p. 296.

⁴⁴ È interessante osservare che tra i numerosi disegni che Eisenman realizza per il suo volume del 1963, l'unico che riporti una sintesi della realtà in cui si inserisce l'opera è relativo alla *casa del Fascio* di Terragni. La ragione è esplicitata nell'introduzione al capitolo, in cui l'autore precisa che nella *casa del Fascio* i vettori esterni svolgono un ruolo importante nella distorsione dell'antecedente generico per produrre la forma specifica. *Ibid.*, p. 245.

⁴⁵ Secondo la distinzione operata da M. ROMANO, *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Einaudi, Torino 1993.

⁴⁶ O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1922, vol. I, trad. it. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Guanda, Parma 2002, p. 55.

⁴⁷ Intervento del 1991-1993, progetto di Herzog & de Meuron, in cui il progetto di ampliamento oscilla tra l'esigenza di mantenere integra la consistenza della preesistenza e quella di rivelare se stesso in coerenza all'attribuzione del valore spendibile e riconosciuto alla preesistenza stessa: «There were two options for enlarging the SUVA Basel branch: demolition of the existing 1950's building to give way for an entirely new building or an addition making use of the corner site. The retention of the old building gave rise to the solution of a glass enclosure covering both new (offices and apartments) and old building». In <http://www.herzogdeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/050-suva-house-apartment-and-office-building.html>, visitato il 27.5.2013.

⁴⁸ ROMANO, *L'estetica della città europea* cit.

⁴⁹ E. VIGLIOCCO, *Progetto e costruzione della città contemporanea*, Aracne, Roma 2012, pp. 80-91.

⁵⁰ R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. I, *Questioni intorno all'architettura*, a cura di A. CASIRAGHI, D. VITALE, Allemandi, Torino 1999, p. 222.

Bibliografia dei progetti discussi

Clore Gallery, Tate Britain, Millbank, London (UK)

M. WILFORD, T. MUIRHEAD, *James Stirling, Michael Wilford and Associates: Buildings and Projects, 1975-1992*, Thames and Hudson, London 1994.

F. DAL CO, T. MUIRHEAD, *I musei di James Stirling, Michael Wilford and Associates*, Electa, Milano 1990, pp. 142-155.

James Stirling Michael Wilford and Associates, Clore Gallery Tate Gallery, Millbank London, in "GA. Global Architecture Document", n. 19 (1988), pp. 72-81.

Archivo Real y General de Navarra, calle dos De Mayo, Pamplona (E)

Rafael Moneo. *Archivo di Navarra*, in "Casabella", n. 717/718 (2003), pp. 56-57.

Sarphatistraat Offices, Sarphatistraat 410, Amsterdam (NL)

S. HOLL, *Parallax*, Birkhäuser Verlag, Basel 2000, pp. 166-173.

Tate Modern Gallery, Bankside, London (UK)

R. MOORE, R. RYAN, *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Tate Publishing, London 2000.

Archives Departementales de la Mayenne, rue des Archives 6, Laval (F)

1990-2001. Dominique Perrault. *La violencia de lo neutro*, in "El Croquis", n. 104 (2001), pp. 30-39.

Edificio residenziale, via G. Grassi 7, Torino (I)

A. MAGNAGHI, M. MONGE, L. RE, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Celid, Torino 2006, pp. 166-167.

Casa Pedraglio, via Mentana 6, Como (I)

A. SAGGIO, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Roma-Bari 2011.

B. ZEVI, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980.

Bottega di Erasmo, via G. Ferrari 9-11, Torino (I)

MAGNAGHI, MONGE, RE, *Guida all'architettura moderna di Torino* cit., p. 181.

P. SCRIVANO, *Bottega d'Erasmo*, in V. COMOLI, C. OLMO (a cura di), *Guida di Torino. Architettura*, Allemandi, Torino 1999, p. 207.

Isolato residenziale, Friedrichstrasse 43-45, Berlin (D)

M. CAMASSO, *La stratificazione: Peter Eisenman*, in M. CAMASSO, S. GRON, E. VIGLIOCCO, *Leggere, costruire, trasformare. Appunti di composizione architettonica e urbana*, Celid, Torino 2008, pp. 34-46.

Galleria d'arte e abitazione, Venloer Strasse 21, Köln (D)

E. VIGLIOCCO, *La forma ideale: Oswald Mathias Ungers*, in CAMASSO, GRON, VIGLIOCCO, *Leggere, costruire, trasformare* cit., pp. 22-32.

Oswald Mathias Ungers. Architetture 1951-1990, Electa, Milano 1991, pp. 188-189.

Casa per appartamenti, rue des Suisses 17, Paris (F)

G. MACK, *Herzog & de Meuron 1978-1988*, Birkhäuser Verlag, Basel 1997, vol. I, pp. 84-93.

Musée du Quai Branly, quai Branly, Paris (F)

J. GONCHAR, *Musée du Quai Branly*, in "Architectural Record", 2007.

Museo de Quai Branly, in "El Croquis", n. 112-113 (2002), pp. 202-213.

Residenza studentesca, rue Philippe de Girard 63, Paris (F)

Student Residence, in "Lotus", n. 148 (2011), pp. 18-21.